论歌剧音乐的戏剧功能

杨燕迪

内容提要: 文章在前人研究的基础上,系统论述音乐在歌剧中所承担的五大戏剧功能: 刻画人物、支持动作、转换时空、渲染气氛、塑造结构。作者对每一项功能范畴均予以理论界定和说明,并用中外歌剧史中的具体作品进行佐证,希望借此对歌剧研究的学理构架、歌剧批评和分析的方法论指导及歌剧的创作实践提供帮助。

关 键 词: 歌剧理论; 歌剧美学; 歌剧批评; 歌剧史; 歌剧创作; 戏剧理论; 音乐史

中图分类号: J617.2 **文献标识码:** A **文章编号:** 1000-4270(2019)04-0006-16

DOI: 10.19359/j.cn31-1004/j.2019.04.001

题 解

歌剧作为一种特定的音乐戏剧体裁类型,其中存在着一些特殊的艺术问题。如何面对和解决这些艺术问题,这是长久以来歌剧创作者和研究者所共同关心的课题。诸如歌剧中的音乐与语词之间究竟孰轻孰重; 音乐之于戏剧究竟是服从还是引领; 以及宣叙与咏唱的搭配,人声与乐队的关系,情节进展与情感抒发的平衡,整体结构与局部细节的关联,等等——这些问题在每部歌剧的创作实践中始终存在,而且由于歌剧观念的发展和音乐语言的风格变化,又不可能找到一劳永逸的现成答案,需要歌剧的创作者在实践中寻找和形成自己的解答,并也通过理论家的事后总结与提升而逐渐构筑起歌剧体裁的内在美学规定。自歌剧滥觞至今约四百余年的历史中,始终贯穿着上述相关歌剧艺术问题的争辩、讨论、思考与解答。[①]中国歌剧创作自20世纪上半叶起步以来,同样也贯穿着对歌剧体裁的重新思考、定位与争论。[②]当前,在中国的歌剧事业正在迎来高速发展的关口,我们似有必要对歌剧创作和研究中的某些关键问题进行重新思考和审视,以期对歌剧的内在特性有更深入的理解和认知,并也希望在此基础上对歌剧的具体实践有所助力。

在所有的歌剧艺术问题中,音乐在歌剧中承担什么功能,发挥何种作用,这是最具核心意义的重大问题之一。多年前,我曾在一篇评论和介绍美国重要音乐学家约瑟夫·科尔曼的名著《作为戏剧的歌剧》的书评论文中,将音乐在歌剧中的功能与作用总结概括为“以音乐承载戏剧”。[③]这里的所谓“承载”是一种比喻,指的即是在歌剧中,表达戏剧的责任就落在音乐肩上; 换言之,歌剧中的人物塑造、戏剧冲突和结构组织,正是通过音乐方才得以呈现。离开音乐,歌剧的一切便无从谈起; 而歌剧的所有特殊品质和特殊问题也是由于音乐的主导性地位才凸显出来。

收稿日期: 2019-08-15

作者简介: 杨燕迪(1963~),男,上海音乐学院音乐学系教授、博士生导师(上海 200031)。

如果说歌剧的真谛是音乐承载戏剧，那么——如何承载？承载的方式和途径是什么？本文即尝试从学理上对此作出回答。认真细想，“以音乐承载戏剧”确乎是一种比喻性的说法，而更为精确的问题表述方式应该是——音乐在歌剧中承担什么样的戏剧功能?

在以往的中文文献中，对这一问题较具系统性和权威性的理论解答来自居其宏教授的《歌剧美学论纲》一书。其中，作者将歌剧音乐的“戏剧性功能”概括和分列为“抒情性、叙事性、冲突性”三个概念范畴，并以此为依据，对歌剧音乐的各个组成元素（如咏叹调、宣叙调、重唱、合唱等）的戏剧性功能进行了分门别类的论述和分析。[4]然而，尽管居其宏先生的理论框架有相当的说服力，但对歌剧音乐的戏剧性功能的涵盖似仍不够全面。

在本文中，我想尝试用另外一种不同的角度来重新触及这个问题，以期达到对这一问题更有针对性并更具涵盖性的开掘与理解。毋庸讳言，我的理论启示更多来自科尔曼的《作为戏剧的歌剧》。我于 1989 年底开始着手翻译这本在西方音乐学界享有盛誉的歌剧研究名著，从中获益匪浅。[5]该书不仅针对歌剧史中一系列歌剧经典杰作的戏剧内涵、音乐特色和审美价值进行了鞭辟入里的分析与批评，而且也对歌剧的体裁理论建构发表了中肯的见解。尤其是在此书的最后一章“跋：论歌剧批评”中，科尔曼提出，音乐在歌剧中发挥三种关键性的戏剧作用——刻画人物、引发动作、营造气氛，并以简要的举证进行了说明与论述。我个人以为，科尔曼提出的这个理论框架值得高度重视，而且他在《作为戏剧的歌剧》的全书中实际上正是以这样的理论基底在支撑自己的批评实践。但是，科尔曼在《作为戏剧的歌剧》一书中的理论建构过于简略和潦草，而且，这个概念框架中存在一些重要的遗漏，因而理论的完备性和周密性不足。如科尔曼没有涉及歌剧音乐在组织和建立戏剧结构与形式中所承担的重要作用，也没有论及歌剧音乐在强化戏剧冲突、深化戏剧情感时所具有的独特的转换时空功能。

笔者多年前已意识到上述科尔曼理论框架中的重大缺漏，并试图进行弥补——在一篇题为《女仆作贵妇》的面向乐迷爱好者的音乐随笔中，[6]我即已指出，在歌剧中，音乐除了刻画人物、渲染气氛等这些比较容易感知到的功能范畴之外，还有“贡献给歌剧的另一大法宝，即统帅全局的结构作用”。[7]此外，我在应邀为《音乐百科全书》撰写“歌剧”长条时，即在该词条一开头的“概观”一节中，明确提出了以下观点 “音乐在歌剧的各个要素中占据着主导地位，其所具有的戏剧功能主要体现在以下四个方面：1）塑造人物形象，刻画角色性格；2）推动剧情展开，揭示戏剧矛盾；3）烘托环境气氛，营造整体色调；4）统一音响组织，构筑戏剧形式。”[8]然而，囿于当时辞典条目的篇幅限制，笔者并未对这一理论建构进行具体展开。

随着笔者对这一理论问题思考的不断深入，以及对歌剧经典剧目和当前中国原创歌剧的不断涉入，我意识到，关于歌剧音乐的戏剧功能应有更完备和更全面的论述。现在，我依据自己最新的认识与理解，拟将歌剧音乐的戏剧功能概括和总结为五个方面，并试图用更为简洁的术语来进行命名：1）刻画人物；2）支持动作；3）转换时空；4）渲染气氛；5）塑造结构。[9]在下文中，笔者将对歌剧音乐的这五大戏剧功能进行学理阐述，并用中外歌剧中的例证予以具体说明。在此也邀约同仁和专家们提出批评指正。

一、功能之一：刻画人物

科尔曼正确地观察到，用音乐“给人物灌注生命可能是歌剧中最常被人谈论的资源储备……音乐应该将脚本台词及情节勾勒出的苍白人物转化为‘栩栩如生’的形象……优

秀的歌剧作曲家能够赋予剧中每个重要的角色以私密性的、个性化的情感生命，这似乎是一个起码要求。”[10]但他同时也坦言，“准确说出到底是音乐中的什么东西促成了这种‘栩栩如生’，这会使批评家煞费苦心。”[11]

确实，尽管用音乐进行人物刻画是一个似乎人人皆知的歌剧课题，但从理论上进行梳理和概括却并非易事。如新近出版的一本长达千余页的大部头《牛津歌剧手册》，在其中英国音乐学家朱利安·拉什顿写有专章论述“人物刻画”。[12]遗憾的是，这一章节对这一重要课题的学理挖掘和理论概括仍显不足和薄弱。文章作者只是反驳了美国哲学家彼得·基维(Peter Kivy)等人以为音乐无法进行有效的人物塑造的观点，再次确认优秀的作曲家们具有性格刻画的卓越才能这一公认的事实，并列举了诸多具体实例(涉及莫扎特、威尔第、比才、布里顿等作曲家的歌剧)予以证明。

显而易见，歌剧中的人物姓甚名谁，年龄大小，男女性别，以及社会身份等“外部”信息均是由脚本事先规定，并非由歌剧音乐提供。即便脚本作家与作曲家合二为一(如瓦格纳、晚年雅纳切克、贝尔格等人的实践)，脚本作家和作曲家两者的职责仍然迥然有别。针对歌剧人物而言，歌剧音乐的任务是提供“内部”透视。尽管歌剧人物的“外部轮廓”已有脚本中的事先勾勒，但歌剧人物的“内部生命”却必须经由音乐得到激发和充实。歌剧人物在音乐中呼吸，在音乐中存活，观众也必须通过音乐真正了解人物的性格、内心与感受。简言之，在歌剧中，脚本勾画人物的外部轮廓，而音乐则需要展现人物的内在秉性，洞察人物的内部心理。无论脚本中提供了多么丰富而周到的人物信息，如不经过音乐的过滤、诠释和深化，歌剧人物仍然无法真正获得生命。

接下去的问题自然是，在歌剧中音乐究竟如何完成人物刻画的任务。在这一关联中，“性格”这一范畴的重要性便凸显出来。所谓“性格”，即是通常意义上所谓的人格特性与脾性特点，也就是某一人物不同于其他人物的性情、气质、心理和意志的集中体现。一般意义上的戏剧，其核心要义之一，正是要调动一切手段来刻画剧中人物栩栩如生、与众不同的个体性格。而在歌剧中，这一任务主要交由作曲家来完成——也即，用音乐来刻画人物的个性特征和心理特点。

显而易见，歌剧作曲家的这一任务与通常意义上的器乐创作与一般意义上的声乐创作均相当不同。作曲家在面对歌剧人物时，必须调动他(她)个人的所有人生经验和心理体验，运用自己的艺术想象力，将自己“设身处地”与歌剧人物达成深刻认同，走入人物的内心生活，体察人物的情感生命，最终形成针对某一人物的具有鲜明个性特征的总体音乐构想，并将之落实为音乐的创作和乐谱的写作。在成功的歌剧范例中，观众可以很直接、很迅捷地通过音乐来感知和了解歌剧人物(尤其是剧中的主要人物)的个性特征。与之相应，如果歌剧人物的音乐性格不够鲜明，个性不够突出，歌剧的独特美感也会随之降格。

论及到此，一个关键性的歌剧美学要点已经不言自明：在歌剧的人物刻画中，音乐的性格、个性——一言以蔽之，某一人物不可被替代的、不会被错认的音乐特征，这是歌剧作曲家最应看重和最应追求的目标之一。古往今来，众多经典歌剧已经为我们提供了无数可贵的人物样本和典范人格，“如莱波雷洛(莫扎特《唐乔凡尼》男低音仆人)的怯懦俏皮，弗洛雷斯坦(贝多芬《费岱里奥》男高音主角)的气宇轩昂，罗西娜(罗西尼《塞维利亚理发师》女高音主角)的俊俏妩媚，沃采克(贝尔格同名歌剧男中音主角)的悲惨无助，等等。”[13]这些歌剧中主要人物的性格特征经由音乐传达给观众，观众也通过音乐在脑海中牢牢地记住了这些人物独一无二的个性

特征。

正是从这一美学要点出发，我们才应该强调，歌剧人物的音乐刻画，第一要义是体现人物的独特性格和心理向度，而不是一般意义上的抒情性、歌唱性与悦耳动听。固然，歌剧音乐，尤其是主要角色的关键唱段，作曲家在构思写作时理应考虑音乐的感官吸引力和歌唱悦耳性，但在性格特征与悦耳动听两方的平衡中，歌剧音乐的天平应该更倾向于前者——如果说戏剧和音乐之间存在矛盾，需要协调，在人物刻画这一具体的课题中，音乐的考虑(是否悦耳动听) 就应该服从于戏剧的考量(是否体现人物个性) 。威尔第的歌剧《奥赛罗》中伊阿古的性格刻画即为上佳例证: 这一阴险狡诈的人物在第二幕开始后不久唱出他在全剧中最核心的唱段“信经”，这首唱段的旋法、配器以及和声均指向怪诞、凶险和阴暗的性格侧面，从而使伊阿古的负面恶魔形象令人信服地得到展现。这个唱段就音乐本身而言并不十分悦耳好听，但它却是让人难以忘怀的人物塑造经典，是用音乐进行性格刻画的大师杰作。

显而易见，歌剧进行性格刻画的首要途径是通过聚焦式、浓缩性的音乐透视——这也正是以“咏叹调’“二重唱”等为代表的音乐独立分曲之所以在歌剧音乐中占据重要地位的缘由所在。与话剧不同，歌剧音乐难以通过散点式、弥散性的对话结构和叙述方式(这恰是话剧之所长) 来刻画人物。因而，音乐需要脚本提供某些聚焦式的场合和片刻，令动作和情节暂时放慢或甚停顿，让“人物按照他(她) 的性格特征、针对此时此景的境况吐露内在心声。音乐在这种时候既是放大镜，又是聚焦点。”[14] 这种“集中火力”式的放大效应，使咏叹调、二重唱等重要的音乐部位不仅成为歌剧的观赏吸引点，也是歌剧人物性格成型、塑造和刻画的有力当口。因此，一部歌剧中主要人物的主要咏叹调(以及主要人物参与其中的抒情性二重唱) ，就成为歌剧人物展现性格、袒露秉性的最重要时刻——这样的时刻也就此成为考验作曲家是否洞察人物内心、能否进行心理刻画的试金石。

歌剧音乐应在关键部位不失时机地对人物进行深入而细致的性格刻画，除了这一首要任务之外，作曲家在面对人物刻画这一课题时，还必须考虑应赋予核心人物(以及次要人物) 以某种特定的性格贯通感与统一性，使人物在全剧中形成首尾贯通的个性身份(identity) 。性格的贯通和统一，这一逻辑当然来自生活本身: 在真实生活中，每个人都有相对统一、稳定而具有识别性的性格特征与人格特质，以现实生活为摹本的戏剧艺术自然也将来自生活的这一逻辑要求贯彻至艺术作品中。科尔曼曾批评瓦格纳的《纽伦堡的名歌手》一剧，认为作曲家没能将女主角埃娃的性格刻画贯穿始终。埃娃的音乐和唱段在此剧的前半部分中，一直保持着温柔、活泼、妩媚和俏皮的性格内涵，但在此剧的第三幕第四场中，瓦格纳却有些忘乎所以，将埃娃的性格写成了伊索尔德式的激情澎湃。埃娃性格刻画上的前后不一正是此剧中的一个败笔。[15] 与之相对，莫扎特则提供了性格刻画完整性和统一性的出色范例——如《费加罗的婚姻》中伯爵夫人的高贵、悲悯性格不仅贯穿在第二幕和第三幕两首核心咏叹调中，也在全剧剧终之前的“原谅和解”场景中进一步得到肯定《魔笛》中的夜后，其性格中寒光四射般的冷艳，在全剧中因著名的女高音花腔手法而得到了始终如一的精确刻画。

与上述保持性格统一的要求看似有些矛盾的另一个诉求是，歌剧音乐中人物性格的成长性问题。正如人的生命过程就是不断成长和变化的过程，人的性格特征在生命的长河中因各种外力和内因驱动，也必然发生相当的转化与变异——但与上述瓦格纳《纽伦堡的名歌手》不同的是，这种变化依然是在某种人格特征的逻辑范围之内，而不是没有前因后果的随意变动。在戏剧艺术自 18 世纪

以后突破“三一律”（动作、地点、时间的一致性）的限制之后，舞台戏剧常常会刻画某一人物经历相当长时间的生活经验之后的性格变化，并以此来触及人性的真谛，揭示生命的真相。歌剧作品中同样出现了很多集中刻画某一人物因生活遭遇而发生性格变化的典范例证：如威尔第的《茶花女》，集中刻画薇奥列塔如何从一个水性杨花的交际花成长为具有自我牺牲精神的圣洁女性；[16]普契尼的《蝴蝶夫人》则完成了女主角从一个未经世故的“小玩偶”到极富内在张力的悲剧性人物的巨大跨越；[17]在雅纳切克的《马克若普洛斯谜案》中，一位令人诧异的多面性格的冷漠女性最终获得了人性中应有的温暖和体恤……[18]

总之，歌剧音乐在承担人物刻画的重要职责时，作曲家不仅需要在关键时刻集中力量刻画人物的主要性格特征与心理特点，还须具备更高远的视野关注和协调人物性格在全剧发展中的统一性和成长性课题。显然，这是非常艰巨的艺术挑战。能够成功应对这一挑战的作曲家必须同时具备两方面的素质：其一，深刻洞察人性，深切理解人心；其二，音乐储备丰富，作曲技艺高超。

二、功能之二：支持动作

歌剧音乐的第二项戏剧功能“支持动作”是一个更为复杂的课题，在以往的歌剧理论研究中较少为人触及，而且由于“动作”（action）这一范畴涉及根本性的戏剧理论问题，因而需要进行更为仔细的学理分析。

所谓“动作”（action，或称“行动”），这是一个戏剧理论的特定术语和范畴，它不仅狭隘地指代戏剧人物在舞台上的形体动作，而是更宽泛地指代戏剧人物的整体行为、互动关系和相关事件，并就此构成情节的推进与展开，在戏剧的各组成要素中占据中心地位。有关动作的经典定义及其在戏剧中的核心地位，最早是古希腊哲学家、戏剧理论的鼻祖亚里士多德在其《诗学》的第 6 章中提出：“悲剧是对一个严肃、完整、有一定长度的行动的模仿……它的模仿方式是借助人物的行动，而不是叙述……情节是对行动的模仿；这里说的‘情节’指事件的组合……”[19]亚里士多德进一步指出，“事件，即情节是悲剧的目的……没有行动即没有悲剧……”[20]显然，对于亚里士多德而言，动作（行动）、事件和情节是戏剧（悲剧）的根本，也是戏剧的核心要素。尽管在亚里士多德之后两千余年来，人类关于戏剧的认识有诸多变化，但总体而言，戏剧界还是基本认可亚氏关于动作在戏剧中占据核心地位的经典定义。例如，我国著名戏剧理论权威谭霈生在其《论戏剧性》一书中便明确指出，“戏剧，就其本质来说，是动作的艺术。”[21]

如果我们承认动作（以及与之紧密相关的事件、情节）是戏剧构成的核心要素，那么，“以音乐承载戏剧”的歌剧，便必然面对音乐与动作之间如何发生关联的问题。科尔曼对此有精辟的论断，不妨在此引录：“戏剧的基本呈现方式是动作，而在音乐戏剧中，富于想象的表现媒介是音乐。因而，动作与音乐两者之间的相互关系和相互作用必然成为歌剧剧作实践中永恒的中心问题。”[22]笔者认为，应该高度重视科尔曼的这一论点。动作在戏剧中极为重要，而音乐在歌剧中又是主导性的媒介，因而考察动作与音乐两者之间的关系，实际上就触及到了歌剧创作和歌剧美学理论的根本要害。略显遗憾的是，关于这一问题，在我国以往的歌剧研究和理论批评中得到的关注不够。[23]

科尔曼的另一段话对于深化这一问题的思考也有重要的参考价值：“音乐和动作一样，存在于时间之中，并通过时间表达。因此，音乐可以很好地反映、支持、塑造或修饰各种独特的动作——实施行动、采取步骤、处理事件，以及展示各类‘心理动作’诸如决定、放弃、陷入爱河等等。”[24]提请注意，科尔曼使用了各种动词来说明歌剧音乐如何与戏

剧动作、事件与情节发生关系——这些动词包括反映(mirror) 、支持(support) 、塑造(shape) 、修饰(qualify) 、匹配(match) 、展示(illustrate) 、加强(underpin) 、引发(generate) 等。尽管科尔曼自己认为，用“引发”一词来描述歌剧中音乐与动作的关系最为恰当，[25]但在中文语境中，我觉得“支持”才是最通顺、最易懂也最有涵盖性的一个概念——在歌剧中，音乐应该不失时机地为动作、事件与情节提供有效的支持。

用音乐支持动作，具体而论，指的即是音乐紧贴戏剧动作的进展来展开自身的运行，在理想状态中，舞台上发生的每一个具有戏剧意义的行为、事件、变化和转折均在音乐中有敏感的反映，并在音乐中得到适当甚至深刻的回应。情人间的背叛，交流中的误解，亲友反目，仇敌相遇，乃至由此所生发的愤怒、对峙和冲突，所有这一切，在歌剧中都应该在音乐中被“听到”，而不能仅仅在舞台上被“看到”或通过脚本被“读到”。美国著名音乐理论家、批评家爱德华·科恩在其一篇有关威尔第晚期歌剧的论文中曾写下一段很有见地的评论 “音乐戏剧的一个重要原则是，每一个重要的(戏剧) 动作都必须在某一点上被转译成音乐的表述。它不能仅仅被谈论，或被表演: 它必须要作为音乐被听到。这即是为何威尔第在他的《奥赛罗》第一幕中需要一个爱情场景的原因。莎士比亚通过诗句以及通过自己第一幕的动作告诉我们的东西，威尔第必须要有机会以音乐的方式来传达。”[26]

“动作被转译为音乐”，或者说“以音乐的方式来传达动作”，看来这是歌剧体裁的一个根本性的内在规定。但是，具体如何实现这种“转译”和“传达”，如何落实音乐对动作的支持? 歌剧的历史中曾发展出诸多不同的理念和实践。在这其中，既有值得珍视的可贵探索，也有令人遗憾的失败经验。限于篇幅，我们不可能对音乐如何支持动作的做法进行仔细交代，[27]但在此不妨触及典型的实践方案，以方便读者加深对此问题的理解。

例如，在早期编号体的歌剧实践(number opera) 中，戏剧的动作因素基本交由宣叙调来完成。宣叙调“提供了一种媒介，在其中对话和陈述能够在音乐中被清晰而迅速地传达出来，同时它还给予真正戏剧表现以所需的自由度和灵活性”。[28]宣叙调长期以来往往被认为是音乐支持动作的典型方式，也是歌剧音乐具有“戏剧性”的典型表征。然而，这其中可能存在某种误解。毕竟，宣叙调——尤其是如编号体歌剧中那种仅有简单伴奏的宣叙调——的音乐价值较低，它并不是“音乐支持动作”的理想状态。笔者早先就曾指出，“宣叙调更多是语言的一种夸张，虽然在其中音乐参与了动作的展现，但音乐至多只是配角——音乐与动作之间虽然具有某种平行关系，但两者之间并不对等。动作得到了音乐的点缀，但音乐却部分地失去了自己的生命。”[29]当然，作曲家自 18 世纪中叶以来一直在探索如何在保持宣叙调具有动作性的同时，也使之具有更多的音乐性，而这就导向了“咏叙调”(arioso) 的实践模式。

莫扎特的“动作性重唱”(以及基于此上并进行扩充的大型“动作性终场”) 提供了歌剧史上用完整而动听的音乐有效支持动作的典范例证，殊为难得。所谓“动作性重唱”(action ensemble) ，特指在音乐进行中全面卷入戏剧动作的重唱类型。它与一般的“抒情性重唱”(尤其是歌剧中已成为套路的“爱情二重唱”) 不同，戏剧动作在此类重唱中贯穿始终，对话、事件和情节进展一直在音乐的陪伴下进行，而与此同时，音乐又保持着自身的形式聚合性和完整性，因而从听觉上又给人以高度的音乐满足。从外表上看，莫扎特的歌剧实践似乎依然遵循着“编号体”的模式，各个分曲之间由一般性的宣叙调相连。但是，莫扎特的革命性成就在于，在他的后期成熟歌剧(包括《费加罗的婚姻》《唐乔瓦尼》

《女人心》《魔笛》) 中,最重要的戏剧动作都是在重唱分曲和大型终场中发生,因而动作和音乐之间就不仅构成平行的关系,而且也形成对等的联姻。而莫扎特之所以取得这一非凡的成就,得益于此时古典风格中"奏鸣曲思维"的成熟——莫扎特几乎所有的"动作性重唱"和大型终场均是依靠"奏鸣曲式"而构成(人们往往以为奏鸣曲式只适用于器乐作品,其实不然) 。关于戏剧动作与古典时期奏鸣曲原则之间的相互支撑,科尔曼和查尔斯·罗森等人已有深入论述,[30]笔者也写有相关论文,[31]在此不作赘述。

莫扎特的"动作性重唱"和终场已经表明,音乐支持动作的重要途径之一是依靠器乐的思维和乐队的助力。的确,在 19 世纪以来更为复杂和多样的歌剧实践中,音乐支持动作的处理就越来越离不开乐队的衬底作用和统一功能。歌剧的乐队吸收了在交响乐中所发展起来的动机运作与主题衍展技术,以此形成一个支撑基底,而在其上,所有的戏剧动作(包括对话交流,事件发生,情节进展等等) 都可以得以自如地展现而不至于陷入分离与散乱。这种实践最著名的代表人物当推瓦格纳——他依靠"主导动机"的交响式发展手法,不仅让人声的对话交流和情节交代可以按照话剧般的生活流节奏依次进行(因而瓦格纳基本抛弃了咏叹调、宣叙调、重唱等分曲划分的模式) ,而且也让无言的乐队对舞台上的动作和事件给予及时的回应和评论。应该指出,瓦格纳的理念和实践极大地影响了 19 世纪中叶之后的世界歌剧进程。包括威尔第、普契尼、德彪西等人在内的歌剧作曲家,无人可以无视瓦格纳的做法。甚至,如柴可夫斯基等民族乐派的歌剧创作,也应放置到这一背景中才能得到更好的理解。像《黑桃皇后》的第二幕第 2 场这样的歌剧场景,其中卷入了极其复杂而曲折的动作和事件(男主角盖尔曼潜入老贵妇宅邸,企图威逼她说出纸牌秘诀,但不料老贵妇受到惊吓死去,盖尔曼在绝望中夺路而逃) ,而整个场景中的对话和突发事件都是处在乐队中"主导动机"的统摄之下,因而具有全然统一的音乐性组织。[32]

至此,我们已经清晰看到,在歌剧音乐支持戏剧动作的课题中,音乐如何回应、匹配和展示动作固然十分重要,但另一方面,音乐还必须在支持动作的同时构筑形式意义上的秩序、组织和结构。这其实已经涉及本文论题中歌剧音乐的第五项功能——塑造结构。我们先暂且按下不表,容后再行理论。

三、功能之三: 转换时空

在威尔第的《茶花女》第二幕第 2 场结束之前的场景中,男主角阿尔弗莱德误以为薇奥列塔移情别恋而失去理智,当众羞辱了她。众人见状,纷纷指责阿尔弗莱德有失风度。阿尔弗莱德父亲亚芒也严厉斥责儿子丧失自尊,阿尔弗莱德不免羞愧难当。薇奥列塔随之唱出哀怨的旋律,倾诉自己对阿尔弗莱德的真情。此时,音乐进入一个巨大的块状单位——八重唱加混声合唱,乐队伴奏推波助澜,逐渐将这一戏剧冲突和矛盾的高潮推向顶点,并维持在高位运行足足有四五分钟之久![33]在这一片刻,所有的戏剧动作都陷入停顿,时间似乎凝固,舞台上的众人不停地重复各自不同的歌词以及性格相异的旋律片段,表达对刚才发生的突发事件的复杂情感反应(由于每个人的身份不同,因而情感反应彼此不同但又相互联系) ——薇奥列塔的哀怨,亚芒的怜悯,阿尔弗莱德的懊悔,杜弗男爵的愤恨,以及其他四位次要配角的帮衬(或是斥责,或是劝慰) ,外加众人群情激奋的悲叹和乐队中一浪高过一浪的圆舞曲节奏推进,整体上营造出了无与伦比的舞台"听觉景观",类似一幅大尺度的巨型壁画,给人留下难以忘怀的强烈印象。

这是非常典型的"歌剧式"场面,它与本文上节所触及的歌剧音乐"支持动作"的功

能范畴似乎恰巧处于对极——在这里，戏剧动作被音乐刻意阻断，停顿下来，以便让戏剧的精神内涵有充裕的时间得到释放，同时也让音乐的力量和魅力得以施展。这样的片刻往往给人以深刻的音乐－戏剧满足，而其所达到的效果在话剧中几无可能——将戏剧的张力维持在一个似乎凝固的瞬间，而这一瞬间又被无限拉长，于是，此时此刻的人物似被移至一个与舞台上的情境完全不同的时空中。在这里，戏中的人物像是掉入一个陷阱，他(她)不由自主地陷入沉思和反观，情节动作完全停滞，而音乐的抒情与渲染力量则趁机得到展开。这种暂时阻断戏剧动作，并以音乐的方式来转变戏剧的时空结构，进而强化和深化戏剧内涵的做法，正是歌剧中音乐特有的戏剧功能之一。

德国著名音乐学家卡尔·达尔豪斯曾就歌剧中的"时间结构"进行专门论述，可以用来支持此处的论题。[34]达尔豪斯富有洞见地指出，歌剧与话剧的时间结构在根本上是不同的。在歌剧中，时间结构往往呈不规则的、断裂的状态；而与之相对，话剧中的时间进程则基本是连续性的，与真实的生活时间相平行。[35]

笔者认为，达尔豪斯的看法值得参考借鉴，但还应该进一步予以拓展——与话剧相比，不仅歌剧的时间结构不同，而且空间结构也有很大的变化。也就是说，在歌剧中，不仅时间的结构往往出现"走－停"的转换状态，而且与之联系，它的空间结构也常常出现"入戏－出戏"的转换样态。如本节开始所举的威尔第《茶花女》第二幕终场例证，场上众人在交代了各自对此处情境的情感反映之后，他(她)们随即便进入一个时间凝滞、空间转变的特殊状态中——时间上，情节动作的直线演进被刻意阻滞，众人在舞台上不再参与任何动作，不再彼此交谈，而是陷入沉思，通过音乐进入延展性的抒发；空间上，此时的舞台已经不再是刚才一般意义上的动作性空间，而是被转移至一个更为抽象、更具想象性的层面，甚至可以说，此时的舞台人物与所有的在场观众被音乐组合到了一起，共同在反观和思考刚才所发生的动作，并在音乐的笼罩下，深切地体验此时此景的情感－思想内涵。

这种"时空转换"的实践在古希腊悲剧中已有预示和前身。众所周知，古希腊悲剧中往往有"歌队"(也译为"合唱队")的因素和成分，而"歌队"的任务即是在剧情展开的过程中，不失时机地对场上人物的对白和动作进行评判和反思——提请注意，"歌队"所处的时空与舞台上正在进行的情境时空是不同的。因而可以说，"时空转换"的雏形早在戏剧诞生时即已出现。而在中国戏曲的实践中，也有"帮腔"的重要现象——尤其是在川剧等"帮腔"实践较为发达的剧种里，"帮腔"作为一种处于"戏外"的声音陪衬，它在导入人物、深化剧情等方面都起到积极的作用。然而，出于各种原因，戏剧艺术这种"时空转换"的实践和理念，确乎只有在歌剧这一特殊的音乐戏剧体裁中才得到了最全面、最多样和最深刻的拓展。而之所以如此，显然与音乐具有强大表现能力的优势不无关联。

从某种意义上说，歌剧的古典实践中宣叙调和咏叹调的"两分法"其实也体现出歌剧的时空结构具有不同的层面和维度：在宣叙调中，舞台时空与所表现的情节动作的时空基本保持一致；而在咏叹调中，舞台时空相对于所表现的情节动作的时空就发生转型，情绪烈度也会相应提高很多。但是，歌剧音乐最典型的时空转换往往发生在重唱、合唱中，以及发生在某些歌剧(尤其在 19 世纪)特有的大尺度"场面性"场景中——如上述《茶花女》第二幕的巨型合唱－重唱"协奏性唱段"(Pezzo concertato)[36]。在这里，某种"集合性"的感觉、"集体性"的维度是非常重要的，因为在歌剧的这种特殊"时空"层面中，音乐所表达或体现的常常不是"剧中"人物的所

思所感，而是“剧外”人——尤其是作为“旁观者”的戏剧观众——对剧中人物和情节的所思所感。而“剧外”的旁观者应该是人数众多的集体观众，而不仅仅是作为个体的观者。为此，歌剧音乐的时空转换往往发生在重唱、合唱中，这便是全然合情合理的(在个别歌剧杰作中，这种时空转换会发生在乐队音乐中，如贝尔格的《沃采克》，具备悲悯情怀的乐队间奏曲出现在第三幕的第 4 场和第 5 场之间，这首无词的器乐曲代表着作曲家和观众针对沃采克和他的爱人玛丽不幸悲剧的深刻同情，并以晚期浪漫派式的卓越笔法表达出某种颓废而悲怆的情调)。

优秀的歌剧通过这种时空转换所达到的深刻戏剧效果是无与伦比的——尤其与话剧相比，这是一份只能通过音乐才能获得的独特资源。或许，只有具体的例证才能说明这种时空转换的强大魅力——如郭文景作曲的歌剧《骆驼祥子》(徐瑛编剧)，几乎所有观看过此剧的观者都交口称赞此剧结尾之前的“北京城合唱”。在祥子接连遭到打击而陷入沉沦的时刻，歌剧在这里刻意中断了情节进展，插入一段“合唱间奏曲”。舞台上的众人唱起“北京城呐，你这古老的城/连着我的心，牵着我的魂/高高的城墙，厚厚的门……喧闹的城市，蚂蚁样的人/问天，天不应/问地，地无声/问人，人无语/问命，命无情……”等寓意深刻的歌词，而音乐则以具有京味的音调和扎实老练的笔法刻画出苍茫、悲悯的动人情怀。显然，这里的合唱群众已经不是“戏中”的角色，他(她)们超越了剧情发生的具体时空，通过音乐(以及被咏唱出来的歌词)的力量，被转换至一个更为高远、更为抽象、也更具有普遍意义的“戏外”时空中。这曲合唱不仅有效地提升了此剧的艺术质量，也从实质上总括了全剧的思想与精神，殊为可贵。

《骆驼祥子》中这段精彩的合唱间奏曲每每让我联想起柴可夫斯基歌剧《黑桃皇后》最后的收尾合唱——在男主角盖尔曼因绝望自杀后，舞台上的贵族赌徒们被瞬间转换为悲天悯人的旁观者，他们以具有强烈宗教性格的合唱曲“上帝，原谅这罪人”，肃穆、安静地结束了这部紧张、阴森并具有荒诞色彩的卓越歌剧。同样具有奇妙“转换”感的是本杰明·布里顿的歌剧代表作《彼得·格莱姆斯》中第二幕第 1 场最后的女声四重唱——在众人狂乱的暴力性叫嚣逐渐退却之后，留在舞台上的四位女角悄然站到了“戏外”，在极为精致而带有“哭腔”的不协和长笛伴奏声中，唱出一曲具有慰藉感的抒情“摇篮曲”。显然，这段分曲不是在表现剧中人物，而是代表观众在表达对剧中人的关切和同情——而由于女声所特有的“母性”效应，这里的同情就显得更为深切感人。从上述例证中也可以看到一个原则：时空转换往往出现在剧烈的剧情动作和激烈的戏剧冲突发生之后。之所以如此，原因是显而易见的——只有在动作和矛盾发生之后，通过音乐对动作和矛盾的内在心理性质予以进一步的深化和强化才会获得特别的戏剧意义。

四、功能之四：渲染气氛

相较于上文所论的几个范畴，歌剧音乐在渲染气氛方面的作用似是一项众所周知的功能。不妨先从影视、话剧等艺术门类中对音乐的运用说起——音乐在这些艺术门类中的主要作用即是渲染气氛。如笔者所言，“尽管电影的艺术效果主要依靠视觉和语言，但如果没有音乐和音效的陪衬，观众定会感到难以容忍……没有持续高音悬在空气中的鸣响和突如其来的重音敲击(惊险片配乐的套路)，恐怖、紧张的气氛便消失得无影无踪；人类爱情的崇高表现如果没有高弦乐声部交织的尽情渲染(情感高潮时的配乐俗套)，不知怎的会显得如此乏味和无当……”[37]

然而，在影视和话剧等艺术品种中，音乐总体上是个“配角”——它的作用是陪衬和

局部性的，无关宏旨，一般也难得要求影视、话剧配乐具有全局的影响力。与之相对，音乐在歌剧中具有笼罩性和覆盖性的主导作用，它渗入到歌剧动作、事件、情节和人物的方方面面，并贯穿始终。因此，在歌剧中，音乐所天然具有的渲染气氛功能也相应变得更为重要和突出。音乐在歌剧中所承担的渲染气氛功能与其在影视和话剧中的同类作用，两方比较下来，总体上有两点不同: 其一，歌剧音乐渲染气氛的功能更具弥漫性和贯穿性，出于音乐在歌剧中的主导地位，它会干预、影响和渗透歌剧中的所有情节与人物; 其二，歌剧音乐渲染气氛的功能更具统一性和全局性，作曲家不仅及时和敏感地回应局部细节的气氛渲染要求，而且会有意营造整部歌剧的气氛感觉，最终获得某种诗意的和象征性的色调特征。

在这一关联中，英籍奥地利音乐学家莫斯科·卡尔纳(Mosco Carner) 在研究普契尼歌剧的艺术特征时所提出的理论思考，非常具有参考价值。他在《普契尼评传》这部杰出论著的第 21 章第 8 节中，简要总结了普契尼在气氛渲染中所尝试的三种实践范畴: 纪实气氛(documentary atmosphere) ，诗意气氛(poetic atmosphere) ，心理气氛(psychological atmosphere) 。[38]笔者以为，卡尔纳所提出的这三个范畴不仅针对普契尼有效，而且也可以更广泛地适用于所有歌剧中渲染气氛的实践总结。纪实 – 诗意 – 心理，渲染气氛的这三个范畴依次递进，从表面逐步走向深入，从外部表征逐渐深化至心理和精神层面，歌剧音乐由此获得了影视音乐和话剧配乐均无法比拟的纵深向度。

所谓“纪实气氛”，指的即是在歌剧中有意采用与特定情节和人物具有紧密关联的“纪实性”音响材料，以使情节和人物更具生活的真实可信性，并以此来营造具有典型地方特点的气氛色调。既是“纪实”，这些音响材料往往真实存在于某时、某地，它们甚至可能是“引录”，一旦出现在歌剧音乐中，往往会给观众带来“身临其境”的感觉。卡尔纳特地指出普契尼在创作《托斯卡》时，曾专程到访罗马，以便亲耳聆听罗马城中“圣天使堡”周围的教堂钟声(此剧第三幕的剧情便发生在“圣天使堡”，普契尼在这一幕开始后不久的乐谱中，写作了极为复杂的不同音高与组合的教堂钟声，以模仿并唤起罗马城黎明时分的声响与气氛) ，并将这种做法比之为文学创作中左拉和福楼拜精心调查与特定小说情节有关的生活细节的实践。[39]显然，“纪实气氛”的手法主要强调的是来自生活的“真实”，它主要针对的是脚本中的局部情境，目的是为了让观(听) 众直接感受到具体场景和人物的真切在场，并从中获得地方色彩的特殊美感。除了普契尼的实践之外，穆索尔斯基的名剧《鲍里斯·戈多诺夫》中也使用了极为逼真的东正教堂的洪亮钟声(尤其在序幕的第 2 场“加冕场景”) ，以烘托剧中克里姆林宫的真实在场氛围。而本杰明·布里顿的《彼得·格莱姆斯》则大量使用了这种“纪实气氛”手法(如第二幕第 1 场中的教堂礼拜歌唱声，第三幕第 2 场的螺号声和众人的呼喊声等) ，极为有效地渲染了此剧情节发生地(英格兰东部海岸渔村) 的地方色彩印象。

“诗意气氛”是“纪实气氛”的进一步延伸与深化。卡尔纳认为，普契尼之所以钟情于如日本(《蝴蝶夫人》) 、美国(《西部女郎》) 和中国《图兰朵》) 这样带有强烈“异国情调”的故事题材，不仅是作曲家喜好本真性的地方色彩，更重要的是作曲家通过这种异国色彩希望追求某种特殊的情感向度与诗意气氛。[40]显而易见，渲染诗意气氛的难度要大大高于纪实气氛——作曲家不仅要在歌剧的局部和细节上营造和唤起特定的地方色彩，而且要让这种地方色彩弥漫和渗透到整部歌剧的内在肌理中，由此才能获得令人信服而统一贯通的特定氛围与色调。如卡尔纳对普

契尼的评价"这一点解释了为何在他的三部'异国情调'歌剧中，源自日本、北美和中国的诸多本真曲调不仅是适当的引录，而且也被细密地编入音乐的织体中。进而，它们代表着某种肥沃的材料土壤，其特征性的音调曲折被完全化入他自己的语言中，程度极深以至于在他的'异国'式和'西方'式的表述之间，已不存在任何内部的区分——因此才有《蝴蝶夫人》《西部女郎》《图兰朵》在风格上的完整统一性。"[41]由于每部歌剧的音乐应作为一个整体来进行构思和考虑，如果某种特殊气氛的渲染达到渗透全剧所有组成元素的弥漫性，就会自然形成某种只能意会、难以言传的诗意气氛。在这其中，关键的要点是某种特殊音调色彩的持续贯穿，而普契尼的相关剧作确乎是歌剧史上有关这一实践的杰出佳证。[42]在中国的歌剧创作实践中，如马可作曲的《小二黑结婚》，张敬安、欧阳谦叔作曲的《洪湖赤卫队》，羊鸣、姜春阳、金砂作曲的《江姐》，王祖皆、张卓娅作曲的《野火春风斗古城》等这些以明确与地道的中国民间、地方和戏曲音调为材料来源的"中国民族歌剧"，往往在特性音调和地方色彩的持续贯穿上占有明显优势，并以此营造出互不相同、各具特色的整体氛围与色调。

"心理气氛"当然是歌剧音乐渲染气氛的最高层次。按照卡尔纳的定义，这一气氛范畴位于歌剧的"神经中枢，影响主人公的音乐形象刻画并决定每部歌剧的个性特征……他(普契尼)的每部歌剧都拥有特别的音乐色调、气候与氛围——不论我们对之如何称谓，这种东西将每一部作品与其他作品区分开来(尽管在风格上相似)，并赋予它以鲜明的个性。"[43]卡尔纳接下去列举了普契尼相关歌剧的不同心理气氛定位——如《波西米亚人》中青春爱恋的微笑与眼泪，《蝴蝶夫人》中的雅致、细密和孩童般的天真，《托斯卡》与《图兰朵》中的邪恶、残忍(尽管两部歌剧的风格语言相差甚远)，以及三联套剧《外套》《修女安杰丽卡》《贾尼·斯基基》各自完全不同的气氛色调。[44]尽管可以质疑，卡尔纳这种用诗意的文学性形容来定位普契尼个别歌剧的心理气氛与色调的表述是否合适与有效，但这里的理论意图却值得肯定——歌剧音乐所渲染和捕捉到的心理气氛是某种更具形而上意味的象征性品质，它与某部歌剧最核心的表达内涵、理念与情怀达成同一，并体现出该歌剧最本质、最深刻的艺术追求。而且，正是由于这一范畴的高度内在精神性，在歌剧中营造特别的心理气氛和象征色调，只有与某位作曲家成熟风格的核心达成同一方能成就。我个人以为，如瓦格纳的《特里斯坦与伊索尔德》、比才的《卡门》、穆索尔斯基的《鲍里斯·戈都诺夫》、德彪西的《佩里亚斯与梅丽桑德》、贝尔格的《沃采克》和布里顿的《彼得·格莱姆斯》等剧作正是这样的作品，均是用音乐渲染特殊心理气氛、营造特性色调，而且该气氛色调又与作曲家的成熟音乐风格的诗性品质达成同一的范例性作品。

歌剧史上渲染心理气氛的最伟大的杰作可能是莫扎特的《魔笛》——"《魔笛》的特别之处在于它弥漫全剧的银亮色调。和声的简洁(常常是最简单不过的正三和弦连接)、旋律的高洁婉转(想想夜女王的著名花腔!)、配器的着意处理(注意长笛、钢片琴和弦乐的分量比重)，所有这一切都散发着莫扎特晚期音乐特有的晶莹光泽，为《魔笛》不同寻常的象征情节覆盖了一层神秘但又醉人的面纱。"[45]查尔斯·罗森对此也有精妙的评论:"莫扎特每一部成熟的歌剧都有其独有的音响特性，但没有一部像在《魔笛》中那样，这种特性音响居于如此的核心地位，如此直接地融入动作，如此具有根本性。"[46]

五、功能之五: 塑造结构

上文第三节有关歌剧音乐支持动作的论述，已经涉及音乐在组织和统一歌剧结构方面的重大作用。现在我们重拾这一话题，继

续思考并深化讨论。这是一个牵连面很广的话题，卷入的问题也非常复杂，在此限于篇幅，只能作一简略勾勒。

众所周知，歌剧的文字脚本先于音乐存在。但在歌剧的实际创作和运行中，一旦音乐进入，原先的脚本就被音乐彻底转型——在最终的歌剧成品中，不仅具体的语词结构，而且整体意义上的脚本所勾勒的戏剧结构，统统被音乐所"同化"——也即被转型为音乐的组织和元素。因而，分析到最后，歌剧的形式、组织和结构，是在音乐主导下的戏剧-音乐形式结构，而绝不是语词、脚本自身的形式结构，这是歌剧美学规定的一个重要原则。

关于这一点，苏珊·朗格的美学理论已有相关阐述，不妨在此援引作为支持。在《情感与形式》这部美学名著的第十章"同化原则"中，苏珊·朗格明确指出，一旦音乐与歌词和戏剧结合，最终的结果即是音乐同化(assimilate)甚至吞并(swallow)语词文本和戏剧文本，将其变成完全音乐性的作品。苏珊·朗格全然反对歌曲和歌剧是"综合性"艺术品种的观点。她坚持认为，歌曲和歌剧中尽管有语词文本的元素，但通过音乐的"同化"，这些文学要素就全然进入了音乐而变成了音乐的要素。因而，歌曲和歌剧是音乐的品种，而不是文学与音乐的妥协和"综合"。[47]

尽管苏珊·朗格是从自己的美学立场出发来进行理论阐述——她认为，"(瓦格纳的)'综合艺术品'是个不可能的东西，因为一部作品只能存在于一个基本幻象中……"[48]但她的观点确实符合音乐家的日常经验与常识，而且也从哲学-美学的方面支持了歌剧的组织建构主要依靠音乐来进行的认识。余下的问题是，我们希望知道，歌剧结构的定义是什么？而音乐在歌剧中塑造结构的具体途径又是什么？

所谓结构，可以认为即是组成事物整体的各部分的配置和安排。由此，歌剧的结构指的是动作、事件、情节和人物等戏剧元素通过音乐的手段来进行的配置与安排。换言之，歌剧的结构要义即是依靠音乐来赋予戏剧要素(动作与人物)以清晰的组织和形式。我们已论述过的"支持动作"的功能范畴与"塑造结构"的关联非常紧密，其原因也在于此。可以说，在歌剧音乐的戏剧功能范畴中，"支持动作"与"塑造结构"是一块硬币的两面，彼此无法分割，但侧重点有所不同。

在歌剧史的发展过程中，随着戏剧理念和音乐风格的不断变化，在实践中曾出现过诸多相互不同但又彼此联系的歌剧结构模式，而这些模式又都可被看作是对歌剧的核心艺术问题——戏剧动作与音乐表现之间的矛盾——的不同解决方案。笔者曾将歌剧史中出现的结构模式总括为以下四种方案：[49]第一，编号分曲模式，其原则是将情节动作的线型时间流动打断，将其分割成一块一块的小型单位，让音乐的力量在这些小型的单位中得以自如伸展和释放。这种模式相当有效，因而虽然有僵化和单一的弊病，但一直保持着强大的生命力，直至今日。第二，场景化模式，它是分曲模式的复杂化与扩大化，或是在内部扩充某一分曲，或是在外部将几个分曲相连，使分曲的小型单位扩大为场景，以此来包容更多和更复杂的戏剧内容。古典时期歌剧的大型"终场"，威尔第的中后期歌剧以及普契尼的歌剧均属于这种场景化歌剧的范畴。第三，通连体或连续性模式，这是以瓦格纳为典型代表的激进变革方案，它将音乐的组织重心移向乐队，通过主导动机的交响式发展和运作，使乐队能够在长时间的运行中，一方面承载声乐部分的情节动作交代，另一方面又维持音乐形式的统一和凝聚。第四，综合化、复杂性模式，这是特指20世纪以来现代歌剧中所出现的各种兼容并蓄或别出心裁的歌剧结构手法样式，如德彪西《佩里亚索与梅丽桑德》的小场景连缀结构，理查·施特劳斯的折中主义实践，雅纳切克的散文体吟诵式歌剧，贝尔格用纯音乐曲式和体裁来嫁

接无调性音乐语言与情节进展的独特理念，等等。

另一方面，我们也可以依照自低向高、由小到大的思路来考察歌剧音乐在各个不同层面上的结构作用。例如，在最小的分曲层面，音乐往往以自身的逻辑来构筑清晰的曲式结构，以此在表达戏剧的同时满足音乐的形式要求。如莫扎特在独立的重唱分曲中用灵活的奏鸣曲思维来驾驭情节动作的复杂进展，即是史上著名的明证（本文在前面第三节“支持动作”的论述中已有涉及）。而 19 世纪上半叶意大利歌剧中的正式咏叹调往往具有“三分法形式”惯例（tripartite form）：1）乐队前奏 + 宣叙调：交代情境；2）如歌抒情段（cantabile）：沉思和感怀；3）卡巴列塔快速段（cabaletta）：决意行动。[50]而威尔第等具有戏剧眼光的严肃作曲家正是面对如此这般的形式惯例，一直在努力探索如何用更好的办法和方案来协调和解决戏剧与音乐之间的矛盾。

而在分曲之上的场景层面以及“幕”的结构层面，优秀的歌剧往往会以音乐的组织力量来构成具有清晰轮廓感的框架与肌理，从而让动作情节在有条不紊的音乐行进中得到展开，同时也使音乐形式具有自身的合法性。如威尔第的《茶花女》第一幕，其实即是由两个大的场景构成：第一个场景为“聚会场景”，包括乐队的舞曲性前奏（渲染舞会气氛），随后的合唱与对话（交代薇奥列塔与众人的关系），以及两个独立的小分曲——著名的“饮酒歌”和“小型爱情二重唱”（爱情表白），最后又以合唱和乐队的舞曲收束整个场景（众人散去）。第二个场景即为女主角薇奥列塔的大型独白咏叹调，结构形态正是上文所提及的典型“三分法形式”——在宣叙调中，薇奥列塔感到疑惑和兴奋；随后在如歌抒情段中，她沉醉在爱情的梦想中；最后在卡巴列塔快速段中，她又决意放弃梦想，重回纸醉金迷的生活。总体而言，这个第一幕具有极为匀称而清晰的音乐形式轮廓，聚会场景通过乐队和合唱的舞曲节奏获得统一，而大型咏叹调则以坚固稳定的惯例形式满足了人们对歌剧咏叹的期待。

进一步，在整部歌剧的最高结构层面，构筑前后贯通、完整统一的音乐结构体。从某种意义上看，这是难度极大的艺术课题——歌剧的时间尺度超长，不仅使用人声，而且乐队编制庞大，因此它是艺术音乐中规模最大的体裁品种，而在这样规模巨大的音乐作品中保持结构的完整统一性，这对于作曲家的形式控制力无疑是严峻的挑战。歌剧史中，音乐语言的状况在不同的时期各不相同，据此也产生了大范围形式建构的不同做法与实践。如古典时期的莫扎特，他明确依靠奏鸣曲调性思维的成熟实践来构想整部歌剧的形式统一（查尔斯·罗森对此有相当详尽的说明和评论[51]）：自《后宫诱逃》之后，莫扎特的所有成熟歌剧均是以同一调性开启和结束，这当然不是偶然碰巧，而是刻意为之——他希望自己的歌剧结构具有纯音乐意义上的首尾呼应、前后贯通的古典美感。随着和声 - 调性语言在 19 世纪中变得越来越复杂、半音化倾向愈来愈明显之后，调性的支柱性结构功能趋于削弱，而正值此时，瓦格纳乐剧的“主导动机”体系和交响发展技法则为歌剧提供了另一种无比强大的统一结构的有效手段。可以说《尼伯龙根的指环》联套乐剧在长达四个夜晚共约 16 个小时的时间跨度中居然奇迹般地始终保持统一，如果没有瓦格纳的主导动机体系，这是不可想象的。[52]至 20 世纪，甚至出现了如贝尔格的《沃采克》和《璐璐》中别出心裁的极致性尝试——用纯音乐的体裁（如特性小品、交响曲、创意曲等）或曲式（如奏鸣曲式、回旋曲式、变奏曲式等）来建构歌剧形式的实践。[53]而布里顿的《彼得·格莱姆斯》更是以自身极为精湛甚至达到精妙地步的结构思维，吸收传统歌剧中结构样式的优势和长处，同时又融入 20 世

纪特有的反思精神和冷静心态，从而锻造出了这部在整体形式建构上几近无懈可击、高度统一而严谨缜密的现代歌剧杰作。[54]

综上可以看到，歌剧的形式、组织和结构不论在最小的层面上，还是在最大的层面上，均是依靠音乐的力量和运作才得以完成。就此而论，“以音乐承载戏剧”这个命题在“塑造结构”这一功能范畴中得到了最深刻的体现。因而，歌剧的本质不仅是戏剧，也不仅仅是综合各类异质要素而达到的戏剧，而是通过音乐达到的戏剧，甚至是——完全被音乐化的戏剧！

结　语

这篇论文至此已经显得冗长但仍嫌粗略。笔者的初衷是搭建有关歌剧音乐如何承担戏剧功能的学理概念框架，而这是一个相当复杂的课题，虽然存在一些前人的研究基础和文献参考，但无论深度和广度均显不足。笔者有点不知天高地厚，斗胆闯入这一问题领域，虽已殚思竭虑，但依然意犹未尽。毕竟，这一课题叩问和触及的是歌剧这一体裁的核心根本，它不仅面向歌剧的美学规定，而且牵扯诸多具体的技术处理难题。我试图以五个范畴的概念框架来进行考察，一方面尝试作出理论上的界定和讨论，另一方面也起用歌剧史上的名作和范例来佐证理论要义。无论这个概念框架的合理性还是举例的适当性，都有待未来进一步的验证。

这五大功能范畴虽然呈平行和（有时）交叉的关系，但在重要性上并不相等。在我看来，“支持动作”与“塑造结构”是歌剧音乐的戏剧功能中最重要的两项任务，歌剧这一体裁之所以被认为是“以音乐承载的戏剧”，关键原因正在于此。相比，“刻画人物”是所有功能中最容易理解的一个范畴，也与人们观赏戏剧和歌剧的通常性审美体验有最紧密的关联。“渲染气氛”与“转换时空”虽然是较隐蔽也较次要的两个范畴，但在确立歌剧不同于话剧等其他戏剧类型的形式规定中也具有不可或缺的作用。如前所述，“支持动作”和“塑造结构”这两项功能之间具有非常紧密的关联，彼此映照，相互支撑。而“刻画人物”和“渲染气氛”这两项功能都指向歌剧音乐的“个别感”与“独特性”，要求歌剧音乐具备某种具有强烈区分感的独一无二性格，可以说这是所有歌剧（广而言之，也是所有艺术）追求的审美目标；而在其中，“渲染气氛”的功能与歌剧音乐建立统一感的“塑造结构”功能也有密不可分的关联。此外，歌剧音乐在发挥“转换时空”的作用时，往往也连带兼具“塑造结构”和“渲染气氛”的作用。

提出这样一个范畴框架，其学理意义和实践意义都是显而易见的。我想，它首先有助于歌剧的理论研究与学理建设，帮助我们从更深入的层面去认识和理解歌剧的体裁规定与美学本质；其次，为歌剧的批评与分析提供方法论意义上的操作工具。歌剧是所有音乐体裁（甚至也是所有戏剧体裁）中牵涉面最广、卷入艺术问题最复杂的品种，如何在具体的歌剧作品批评和分析中从音乐角度入手，找到相关的批评和分析切入点，这个理论框架无疑可以提供援手；最后，它或许也可为（尤其是中国的）作曲家、脚本作家、指挥、导演和表演家们提供参照，不仅有助于借鉴前人（不论是中国的，还是世界的），也有益于创造未来。毋庸赘言，目前我们对歌剧音乐的戏剧功能的总体认识仍显粗浅，对每一项功能及相关作曲家和歌剧作品的进一步深入研究尚有待时日。在此，我们约请各位同仁共同努力。

（本文为国家“双一流”高校建设与上海高水平地方高校创新团队建设项目阶段性成果，国家艺术基金 2019 年度艺术人才培养资助项目《歌剧理论评论人才培养》成果）

注释：

① 参见 Ulrich Weisstein 主编的 *The Essence of Op-*

era(《歌剧的本质》)一书,New York,1964 年。此书汇集了西方歌剧发展史中重要作曲家、理论家、文学家针对歌剧本质问题的文论,具有重要的文献参考价值。较新近的历史文献汇编请参见 Piero Weiss 所主编的 *Opera: A History in Documents*(《歌剧: 文献中的历史》),Oxford University Press,2002。

② 满新颖《中国歌剧音乐剧理论思潮发展与嬗变研究》,安徽文艺出版社,2014。

③ 杨燕迪《歌剧的真谛: 以音乐承载戏剧》,载《音乐艺术》,2000 年第 1 期。此文后来被用作《作为戏剧的歌剧》一书中译本的“译者前言”。

④ 居其宏《歌剧美学论纲》,安徽文艺出版社,2002。重点参见该书第二编“歌剧音乐论”。

⑤ Joseph Kerman,*Opera as Drama*,New York,1956 年; University of California Press,1988 年修订版。笔者根据 1988 年修订版所译的中译本先在《歌剧艺术研究》杂志上连载,1990 年第 2 期至 1993 年第 6 期; 经大幅修订后的中译本于 2008 年由上海音乐学院出版社出版。

⑥ 杨燕迪《女仆作贵妇》(上、下),载《音乐爱好者》,1998 年第 3 期、第 4 期。此文也收入“杨燕迪音乐文丛”之一,《歌剧的误会》,广西师范大学出版社,2018 年增订版。

⑦ 杨燕迪《女仆作贵妇》(下),载《音乐爱好者》,1998 年第 4 期,第 19 页。

⑧ 杨燕迪《歌剧》,载《音乐百科全书》(上、下卷),中央音乐学院《音乐百科全书》编辑委员会编,中国大百科全书出版社,2014,第 419 页。此条目的实际写作时间是 2003 年,后也收入《音乐解读与文化批判——杨燕迪音乐论文集》,更名为“歌剧概说”,上海音乐学院出版社,2015,第 191 ~ 210 页。

⑨ 2019 年 7 月,笔者应邀在上海音乐学院承担的国家艺术基金资助项目《歌剧理论评论人才培训班》上就此论题进行备课和讲学。正是在备课和讲课的过程中,笔者最终确定将歌剧的戏剧功能概括为五个方面。

⑩ 约瑟夫·科尔曼《作为戏剧的歌剧》,杨燕迪译,上海音乐出版社,2008,第 239 ~ 240 页。

⑪ 同⑩,第 239 页。

⑫ Julian Rushton,chap. 15, “Characterization”, in Helen M. Greenwald, ed. , *The Oxford Handbook of Opera*, Oxford, 2014.

⑬ 杨燕迪《女仆作贵妇》(上),载《音乐爱好者》,1998 年第 3 期,第 24 页。

⑭ 同⑬。

⑮ 同⑩,第 242 页。

⑯ 参见杨燕迪《解读〈茶花女〉: 现实主义和心理洞察》,收入拙著《歌剧的误会》,广西师范大学出版社,2018。

⑰ 参见 Mosco Carner 在其名著 *Puccini: A Critical Biography*(《普契尼评传》)一书中对此剧女主角性格刻画的评论,尤其是此书第三十章的第 4 节,New York,1958 年。

⑱ 参见杨燕迪《通过“穿越”窥见真实》,载《文汇报》,2017 年 11 月 14 日第 12 版。

⑲ 亚里士多德《诗学》,陈中梅中译本,商务印书馆,1996,第 63 页。

⑳ 同⑲。

㉑ 谭霈生《论戏剧性》,北京大学出版社,1981,第 10 页。

㉒ 同⑩,第 66 页。

㉓ 笔者多年前曾有论文《莫扎特歌剧重唱中音乐与动作的关系》(上、下)涉及这一命题,载《音乐艺术》1992 年第 2 期、第 3 期。后收入笔者的文集《音乐的人文诠释》,上海音乐学院出版社,2007,第 344 ~ 366 页。

㉔ 同⑩,第 238 页。

㉕ 同⑩,第 246 页。

㉖ Edward T. Cone, “The Old Man's Toys: Verdi's Last Operas”(《老人的玩具: 威尔第最后的歌剧》), in *Music: A View from Delft*(《音乐: 代尔夫景观》),Robert P. Morgan ed. , The University of Chicago Press, 1989, p. 170.

㉗ 笔者在《莫扎特歌剧重唱中动作与音乐的关系》一文中的第 2 节“回顾: 动作处理的历史惯例”中对莫扎特之前歌剧史中有关音乐支持动作的实践进行了大致的梳理和评论,可资参照。参见注㉓。

㉘ D. J. Grout, *A History of Western Music*(《西方音乐史》),New York, 1988, p. 362.

㉙ 杨燕迪《莫扎特歌剧重唱中动作与音乐的关系》(上),载《音乐艺术》,1992 年第 2 期,第 53

页。

㉚ 约瑟夫·科尔曼《作为戏剧的歌剧》，杨燕迪中译本，尤其可参见其中的第四章“动作与音乐连续体”和第五章“莫扎特”；查尔斯·罗森《古典风格》，杨燕迪中译本，华东师范大学出版社，2016 年，尤其可参见其中的卷五第三节“喜歌剧”。

㉛ 同㉓。

㉜ 参见杨燕迪《歌剧〈黑桃皇后〉的三重世界》，载《文汇报》，2016 年 10 月 8 日第 8 版。

㉝ 参见《茶花女》歌剧总谱第 15 号分曲。

㉞ 参见 Carl Dahlhaus 的重要长文“The Dramaturgy of Italian Opera”（《意大利歌剧的剧作法》），尤其是此文的第 13 节“Time Structures”（时间结构），Mary Whittall 英译，载 Lorenzo Bianconi and Giorgio Pestelli ed.，*Opera in Theory and Practice*，*Image and Myth*（歌剧的理论与实践、图像与神话），The University of Chicago Press，2003.

㉟ 同上，尤其参见第 107 ~ 108 页。

㊱ 见 Julian Budden 对“Pezzo concertato”这一术语的解释，Stanley Sadie，ed.，*The New Grove Dictionary of Opera*，London，1994，Vol. 3，p. 989.

㊲ 同⑦，第 18 页。

㊳ 同⑰，第 249 ~ 251 页。卡尔纳后来以更为简洁的语言重申了他的观点，参见“Giacomo Puccini”（贾科莫·普契尼辞条），第 12 节“Depiction of Atmosphere”（气氛描画），in Stanley Sadie，ed.，*The New Grove*（《新格罗夫音乐与音乐家辞典》），London，1980，Vol. 15，p. 437. 另可参见由笔者指导的林海鹏博士论文《普契尼歌剧中的音乐色调研究》（2017 年 5 月在上音答辩通过）。

㊴ 同⑰，第 249 页；也可参考 Michele Girardi，*Puccini*：*His International Art*（《普契尼：他的国际性艺术》），trans. by Laura Basini，The University of Chicago Press，2000，p. 165.

㊵ 同⑰，第 250 页。

㊶ 同上。

㊷ 参见注㊳。林海鹏在博士论文《普契尼歌剧的音乐色调研究》中对普契尼所有歌剧的气氛色调概况进行了说明，并对《曼侬·莱斯科》《波西米亚人》《蝴蝶夫人》《图兰朵》四部歌剧的气氛色调处理进行了个案研究，可资参照。

㊸ 同上。

㊹ 同上，第 251 页。

㊺ 杨燕迪文，同⑦，第 19 页。

㊻ 查尔斯·罗森《古典风格》，杨燕迪中译本，华东师范大学出版社，2016，第 369 页。

㊼ ［美］苏珊·朗格《情感与形式》，刘大基等人中译本，中国社会科学出版社，1986 年，第170 ~ 192 页。提请注意，该中译本中存在一些错译和不妥，请参见英文原著，Susanne K. Langer，*Feeling and Form*，chapter 10，“The Principle of Assimilation”，New York，1953，pp. 149 – 168.

㊽ 苏珊·朗格《情感与形式》，刘大基等人中译本，第 187 页。这里的中译文笔者根据英文原著有所改动。

㊾ 参见笔者的会议发言论文《歌剧的基本艺术问题与蒙特威尔第的实践》，尤其请参见此文的第 2 节“歌剧中音乐 – 戏剧结构的四种方案”，载李秀军编《蒙特威尔第与巴洛克音乐研究》，上海音乐出版社，2014，第 14 ~ 16 页。

㊿ 参见 Robert Canon，*Opera*（歌剧），Cambridge University Press，2012，pp. 134 ~ 135.

51 同㊻。尤其请参看《古典风格》一书“扩充版前言”中有关莫扎特歌剧中调性思维的讨论，第 14 ~ 26 页。

52 参见 Arnold Whittall，“Leitmotif”（主导动机），in Stanley Sadie，ed.，*The New Grove II*（《新格罗夫音乐与音乐家辞典》第二版），London，2001，Vol. 14，pp. 527 ~ 530.

53 关于贝尔格歌剧的结构分析，最权威的论著是美国作曲家、理论家 George Perle 的两卷本专著，*The Operas of Alban Berg*（阿尔班·贝尔格的歌剧），*Vol.* 1：*Wozzeck*；*Vol.* 2：*Lulu*，Berkeley，1980，1985.

54 请参见 Philip Brett，ed.，*Benjamin Britten*：*Peter Grimes*，Cambridge University Press，1983. 中文语境中有关布里顿此剧的文献，请参见安宁的论著《布里顿两部歌剧的研究》，中央音乐学院出版社，2009。

构建中国特色哲学社会科学专栏（续三）

THE ART OF MUSIC No. 4, 2019

Journal of the Shanghai Conservatory of Music

Contents

Column for Constructing Philosophy and Social Science with Chinese Characteristics (III)

Towards the Five Major Theatrical Functions of Opera Music / YANG Yandi (6)

Opera music´s five dramatic functions – characterizing roles, supporting movement, transposing time – space, heightening atmosphere, and shaping structure – are given theoretical definition, aided by examples from Western and Chinese opera history. With this the author hopes to profit opera study, criticism, analysis and composition.

Cai Deyun's *Qin* Art Style – In Memory of My Teacher's 115th Birthday / BELL Yung (22)

The essay tries to analyze Cai Deyun 's unique *qin* art, touching on time value, rhythm, sentence, in the way of comparison with other *qin* players for their versions of the same pieces, yet with differences.

History/Culture

Uniqueness in Miao People's *Suona* Music in South Sichuan / LIU Yong (29)

This Miao minority *suona* music is popular in South Sichuan, unique in size, technology, performance, polyphony, scale, mode, and modulation.

Historical Sources about Female *Qin* Players in the Song Dynasty / DAI Wei (38)

The research of the Song dynasty female*qin* players tackles several sources in historical literature, even extending to the Song dynasty poetry, and integrating historical materials´s about personages of each type in order to delve into the characteristics of this whole group.

A Shared History: Music Education of Anglo – Chinese College in the Strait of Malacca in the Perspective of Chinese – Western History / GUO Dengjie (55)

Starting from the perspective of the Chinese – Western shared history, by ways of exploring the publication and singing of Chinese hymns books, as well as of popularizing the knowledge of Chinese musical instruments, the writer examines the music education of Anglo – Chinese College in the Strait of Malacca between 1818 and 1843. Thus a history with cooperation and shared characteristics has come into sight, and thus influenced modern Chinese musical culture.

***Shanmisen*'s Position and Function in Early Japanese *Jiuta* Song** / SUN Ningning (69)

The author explains the early period of Japanese traditional *jiuta* song in modern Japanese *hougaku*, with *shamisen* ´s position and function in this genre, focusing on its asisting roles to vocal melody, contents of lyrics, and formal and tempo structure.

State Social Science Support Project and National College Social Science Featured Column Thinking/Concept

Between Researcher and Performer – "Performance Observation" in Ethnomusicological Fieldwork Tackled and Reflected / HUANG Wan (81)

Ethnomusicologistshave been exploring how to apply the way of "participation observation." However, this way is